

DE LA GENEALOGÍA DEL ARTE¹

Artículo de reflexión

SECCIÓN CENTRAL

Germán Alfonso Pérez Rincón

Universidad Distrital Francisco José de Caldas / germanperez2009@gmail.com

Maestro en Artes Plásticas de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster en Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana. Actualmente es profesor de la Facultad de Artes ASAB.

1 Se ha llamado así, genealogía, aunque el término sea inexacto, por no ser aún una expresión utilizada por Nietzsche y porque el método genealógico como tal quizá todavía no esté maduro. Por eso en *El nacimiento de la tragedia* apeló a una especie de exposición hegeliana. Se podría afirmar que hay una genealogía en la forma como ese texto fue escrito, es decir, reduciendo el problema desde la actualidad a sus orígenes, en un viaje desde el presente a lo profundo de sus inicios. Este es el sentido dado.

RESUMEN

Este artículo es una reflexión a partir de la conferencia La visión dionisiaca del mundo y del libro El nacimiento de la tragedia, de Federico Nietzsche, y tiene como propósito interpretar el punto de vista de este pensador sobre las recónditas y significativas conexiones que se dieron en el nacimiento de la tragedia griega a partir del encuentro de dos principios: lo apolíneo y lo dionisiaco.

PALABRAS CLAVES

Apolo y Dioniso, sueño y ebriedad, tragedia, artista apolíneo, artista dionisiaco, unidad y totalidad, principium individuationis, uno primordial

ON THE GENEALOGY OF ART

ABSTRACT

This article reflects on the conference The Dionysian Vision of the World and the book The Birth of Tragedy, and tries to interpret Nietzsche's point of view about the hidden and meaningful connections that appeared during the birth of the Greek tragedy from the encounter of two principles: The Apollonian and the Dionysian.

KEY WORDS

Apollo and Dionysus, dream and drunkenness, tragedy, Apollonian artist, Dionysian artist, unity and totality, principium individuationis, primordial one

DE LA GÉNÉALOGIE DE L'ART

RÉSUMÉ

Cet article est une réflexion à partir de la conférence La vision dionysiaque du monde et du livre La naissance de la tragédie, de Friedrich Nietzsche, et a comme objectif d'interpréter le point de vue de ce penseur sur les connexions cachées et significatives qui ont émergées de la naissance de la tragédie grecque, à partir de la rencontre de deux principes: l'apollinien et le dionysiaque.

MOTS CLÉS

Apollo et Dionysos, rêve et ivresse, tragédie, artiste apollinien, artiste dionysiaque, unité et totalité, principium individuationis, un primordial

DA GENEALOGIA DA ARTE

RESUMO

Este artigo é uma reflexão a partir da palestra “A Visão Dionisíaca do Mundo” e do livro “O Nascimento da Tragédia”, de Federico Nietzsche, e tem como propósito interpretar o ponto de vista deste pensador sobre as recônditas e significativas conexões que se deram no nascimento da tragédia grega a partir do encontro de dois princípios: o apolinarismo e o dionisíaco.

PALAVRAS-CHAVE:

Apolo e Dionísio, sonho e ebriedade, tragédia, artista apolinarismo, artista dionisíaco, unidade e totalidade, principium individuationis, um primordial.

ARTEMANDA GENEALOGÍA

PISIIYACHISKA

Kai iuiakuna kami tandarriskapi rrimanakuskaurramanda niskakuna. Dionisiaca kauaska alpata, kilkaikuna El nacimiento de la tragedia, Federico Nietzsche, munami kauachingapa imasami iuiakuna ñugpamanda pakaskata kunaurra kauachispa sugllapi tiarrkakuna tragedia griega kallarriskaurra iskai iuiakuna apolineopa y diosiacupa tiaskaurramanda

RIMAYKUNA NIY

Apolo y Dioniso, muskui, machai, tragedia, artista man upiaturr apolíneo, artista upiaturr dionisiaco, suglla, tukui, principium individuationis, uno primordial

El arte es la tarea suprema y la actividad propiamente metafísica de esta vida.

Friedrich Nietzsche,
Prólogo a Richard Wagner

En el presente ensayo interpretaré el origen del arte en la época del nacimiento de la tragedia. Para ello exploraré con Nietzsche la sabiduría de la vida del pueblo griego, que vivió el arte como una cura contra el sufrimiento existencial, y especialmente la tragedia como estrategia para representar las cosas terribles, funestas y aniquiladoras que hay en el oscuro fondo transpersonal de la vida. Este es el propósito de *El nacimiento de la tragedia en el espíritu de la música* de 1871 (desde ahora NT), en que nació la idea de la dualidad mítica entre Apolo y Dionisos. Lo apolíneo y lo dionisiaco, tomados de los griegos, son símbolos o metáforas para hacer perceptible “la doctrina secreta de su visión del arte, no solo como conceptos, sino como figuras incisivamente claras del mundo de sus dioses” (Nietzsche, 2000a). Dicha concepción es la confirmación de la tercera conferencia dictada un año antes en la Universidad de Basilea, relativa al tema y que llevaba por título *La visión dionisiaca del mundo* (VDM). En esta manifiesta la idea corroborada posteriormente en el discurso del NT, de que son dichas divinidades artísticas las que prefiguran y enlazan el origen de la tragedia con el espíritu de la música como esencia del arte.

En primer lugar, haré una interpretación de la figura de Apolo símbolo y sacralización del orden, la luz de la razón; enseguida, analizaré la doctrina secreta de Dionisos como mito paradójico que expone una visión del mundo como representación de la embriaguez libertaria. Estos dos principios estéticos o fuerzas vitales encarnan la contradicción eterna que da origen a la tragedia según el sentido artístico de los griegos, es decir, el reflejo de sus imaginados mundos, conquistados en el sueño y la embriaguez. Gracias a este doble camino de la alegría armónica y del éxtasis, aquellos hombres

lograron que en el arte, con Apolo, el sueño se nos presente como juego del ser humano con lo real, y, con Dionisos, se exprese en el juego de la embriaguez.

Aunque la tragedia en un principio fue un canto en honor a Dionisos, en que los oferentes le agradecían al dios por su fuerza vivificadora, era este *pathos* un modo de liberarse de las impurezas y poder comunicarse con aquel dios resucitado; pero también era palabra e imagen plástica apolínea al servicio de una acción o *drama* que cobraba vida con los movimientos de la escena. En ese sentido, el ritual tenía un sentido religioso al invocar y comunicarse con el dios, allí sus dioses reflejaban tanto lo justo como lo injusto; en él no hay ascetismo, espiritualidad o deber, solo existe exuberancia erótica y pleno desbordamiento de vida. El griego rebosante de salud, que conocía los enigmas y horrores de la existencia como alivio, para poder vivir puso delante de sí ese sueño olímpico. No olvidemos que ellos se guardaban de imputar a los dioses la responsabilidad por la existencia del mundo y, por lo tanto, la incumbencia en el modo de ser de este. Por ello su mundo se caracterizaba por la belleza, el sosiego y el goce, sensaciones que los helenos consideraban como parte de su propia existencia, representándolas como el espejo que los transfiguraba.

De Apolo y Dionisos sabemos que cada uno poseía peculiaridades, ámbitos y orígenes propios; la concepción propuesta en la VDM confirma que difieren en su naturaleza y en sus fines respectivos, pero al juntarse dialécticamente producen la visión trágica del dios: la tragedia.

El sueño o el estado apolíneo como potencia artística

Las características más sobresalientes de Apolo podrían ser las siguientes: este dios era la apariencia, por tanto no es una figura, ni siquiera puede ser nombrado o definido, es una voz que llena el espacio, una flecha que da en el blanco, como la luz alcanza los lugares

más alejados; dios de la distancia¹, inspira y tranquiliza con su poder, para extasiarnos en la creación poética, la ilusión y el ensueño adivinatorio, el maravilloso oleaje de su ritmo, que han seducido su espíritu, suscitando en cada uno de ellos la felicidad liberadora de la apariencia, la divinidad protectora; el iluminado, envuelto en una resplandeciente claridad, mediante la armonía delimita las formas en su individualidad, representa las bellas apariencias de las artes figurativas y aparece bajo la influencia del fenómeno fisiológico del sueño.

Su condición liminal prefigura el reino de la bella medida, de la proporcionalidad, de la simetría y de la moderación, orden y control en un mundo cerrado. Se identificó con el arte del escultor, la estatua, en cuanto el bloque de mármol encarna lo real y personifica la persona viviente del dios (Cfr. VDM en Nietzsche, 2000a: 245), mediante la armonía y la proporción se produce el goce estético como clarividencia y comunicación con el dios. El griego sentía atracción por la escultura, comprendía de inmediato que más allá de la nitidez y el fulgor, allende la figura podía ser poseído. El poder de la bella apariencia se revela, entonces, como consuelo metafísico, como un bálsamo sedante. Absorto en la música de su lira, ignora todo cuanto es incierto e inquietante, pero de su luz surgen la esperanza y la ilusión, que cada día renacen, que son los analgésicos a los quebrantos existenciales, tan saludables y bienhechoras, pues tal como nos ha sido impuesta la vida nos resulta demasiado pesada, nos depara excesivos sufrimientos y decepciones y, a veces, para poder soportarla se hacen ineludibles ciertos lenitivos, sueños y quimeras (Nietzsche, 2000a: 60).

En cuanto a las artes oníricas —apolíneas, esto es, como se dijo—, la escultura, la épica, y la tragedia, con Apolo entra en escena el actor, que está impregnado por las sensaciones divinas hasta el punto de ver flotar ante sus ojos, dotado de una realidad casi tangible la imagen del dios sufriente o del héroe que le representa (Nietzsche, 2000a: 84).

El dios le impone al artista todo su poder controlando y sujetando cualquier exaltación ilimitada de su instinto, reduciéndolo a los límites fijados, supeditándolo

¹ “Apolo es el dios que dispara a distancia, que hiere desde lejos, alude a una acción indirecta mediada por la flecha, diferida a distancia. Originariamente evoca terror, ambigüedad, misterio, indecifrabilidad, y desviación de la acción divina. Pero el dardo es símbolo de la palabra, en su oráculo y en su enigma aparece como desafío mortal; más tarde el arma de Apolo se mostrará en la conexión con las palabras, por el logos”. (COLLI, 1978:50).

a los contornos de la normatividad, la razón y la áurea medida. Y como divinidad ética enseña y exige la medida de los suyos y, también, el conocimiento de sí mismo (Nietzsche, 2000a: 60). Así sentenciaba el oráculo.

Pero la actividad apolínea no es solo contemplativa, sino que también actúa insuflando el soplo de la esperanza optimista de la vida, trocando así la idea de un mundo intrínsecamente desordenado por otro aparentemente ordenado.

Apolo se va transformando, moldeando y construyendo en la apariencia y, mediante el ensueño de los mundos oníricos, libera a los hombres del sufrimiento al producir sueños con efectos gratificantes, que alivian el dolor de la existencia. Así, el sueño es el juego del ser humano individual con lo real. Es en el mundo onírico donde cada hombre se convierte en artista, la bella apariencia se nos presenta para que gocemos de ella; allí, todas las formas nos hablan y nosotros queremos hablarles, no existe nada indiferente o innecesario (Nietzsche, 2000a: 42). Es, por así decirlo, un mundo fantástico y pleno, y, sin embargo, el sueño de la bella apariencia oculta con su velo aquellos aspectos terroríficos de la existencia. De esa manera es como soportamos esta realidad penosa y aterradora; en este estado todo el dolor se contempla con templanza y sensatez.

Verdaderamente, en esta dimensión somos diferentes a como somos en nuestra vigilia diurna, creamos un escenario en el que representamos el juego de la vida, así como el niño se ejercita con las actividades lúdicas, el hombre, mediante estos caprichos, hace una interpretación de la vida. En la apariencia de la apariencia nos encontramos en el gran teatro del mundo y como actores transformamos lo real. Apolo nos guía y nos enseña con innumerables imágenes las cosas serias, las tristes y oscuras de la comedia de la vida. Así lo señala expresamente el NT: “la relación que el filósofo mantiene con la realidad de la existencia es la que él, hombre sensible al arte, mantiene con la realidad el sueño, la contempla con minuciosidad y con gusto: pues de esas imágenes saca él la interpretación de la vida, mediante esos sucesos se ejercita para la vida” (Nietzsche, 2000a: 43). Es como la obra de arte que se parece a los sueños, también nos ilusiona con mundos poéticos y fantásticos.

Al soñar producimos múltiples formas e imágenes mentales, distinguimos tiempo y espacio, las impresiones, escenas y acontecimientos se suceden unos a otros. El sueño es el partícipe de la fuerza creadora del artista figurativo y del poeta. En este estado intuyen

por primera vez la transparencia, conciben imágenes y visiones que intensifican sus percepciones sensoriales. Allí, las cosas son íntimas, transfiguradas y acontecen, ante su visión, nítidas e iluminadas. Cuando el artista apolíneo asiste a la contemplación de la forma perfecta y armoniosa, y conoce el secreto apolíneo del contorno y de la luz, siente que con la aparición de la belleza su propia existencia no es más que un instante ilusorio. Entonces esta visión onírica le revela los grandes secretos, le habla de otra existencia, del *principium individuationis*², de una verdad diferente que contrasta con la inteligible y fragmentaria realidad.

Pero si el mundo onírico está relacionado con la visión, “es el mundo transfigurado del ojo, que en sueños, con los párpados cerrados, crea artísticamente” (VDM en Nietzsche, 2000a: 255). Es también un salto hacia lo divino, donde los dioses hablan a los hombres en un lenguaje inteligible. El sueño crea un grado supremo de apariencia apolínea que nos separa de una realidad para conducirnos a otra más alta. Como afirmaba Lucrecio, el sueño es el lugar donde por primera vez aparecen las figuras de los dioses ante las almas de los hombres³. Es decir, se rompe con el tejido y la red de los conceptos para buscar un nuevo mundo fuera del mundo rígido y supuestamente seguro, el griego nos dio ejemplo de ello al crear aquel maravilloso mundo mítico donde dio rienda suelta a su libertad creadora. Aun más, su sabiduría le permitía tener conciencia de que lo apolíneo no ofrecía toda la verdad del mundo.

2 Conviene que aclaremos este concepto como una característica de lo apolíneo. El *principium individuationis* como sucesión en el tiempo y como ocupación de un lugar en el espacio. Esta expresión escolástica es usada por Nietzsche muy a menudo y equivale en Schopenhauer al espacio y al tiempo. Según este el espacio y el tiempo singularizan lo que es, en principio, idéntico; por ello la unidad esencial del todo se convierte en multiplicidad. Pues el tiempo y el espacio es aquello en virtud de lo cual lo que en su esencia y según el concepto es uno y lo mismo, aparece como vario, como múltiple, bien en la sucesión, bien en la simultaneidad.

Esta es la interpretación de Eugen Fink (1966:36): El “*principium individuationis*” es el fundamento de la división de la particularización de todo lo que existe; las cosas están en el espacio y en el tiempo; están juntas aquí, pero justamente en la medida en que se hallan separadas unas de otras; donde una acaba, la otra empieza; el espacio y el tiempo se juntan y se separan a la vez. Lo que nosotros llamamos de ordinario las cosas o lo existente es una pluralidad inabarcable de realidades distintas, separadas, pero, sin embargo, juntas y reunidas en la unidad de espacio y tiempo”. El *individuum* en cuanto singular evento, instante, *individuum* en cuanto racimo de eventos o conjunto de instantes que quiebran las espirales de la duración del tiempo como sucesión de momentos, el *individuum* es el perfecto fragmento.

3 Véase los versos 1169-1182 de *De rerum natura* (Sobre la naturaleza de las cosas) de Lucrecio.

Es cierto, no se hacían ilusiones, pero embellecían la vida con el sueño de la apariencia. Por esto el arte era concebido como tratamiento a todos sus males y en especial para su tendencia al pesimismo. Y no podría ser de otro modo porque es en el mundo de la ficción donde nos sentimos verdaderamente liberados, es de donde extraemos nuestras intuiciones, metáforas y ocurrencias creativas.

Ahora entendemos el temor a la incertidumbre, dimensión desconocida, las dudas que nos embargan y con cuánta cautela cruzamos la delgada línea divisoria que separa la vigilia del sueño; lo inaudito e insólito nos conmueven y transforman. Se dice con mucha razón, que hay un límite que la imagen onírica no puede sobrepasar para no producir efectos patológicos en nosotros, en tal caso la apariencia nos engañaría presentándose bajo la forma de una burda realidad. Este es el poder de Apolo.

La embriaguez o el estado dionisiaco como potencia artística

Hasta ahora hemos dicho que Apolo es el dios del arte, por ser la belleza, como apariencia, su elemento, pero Nietzsche reconoce que Dionisos⁴ también expresaba el arte por ser el inspirador de representaciones trágicas a través del juego con la embriaguez, y con el éxtasis. En general se acepta que estos estados alterados elevan al hombre al olvido de sí, hasta un tipo de experiencia donde se rompe el *principium individuationis*. Bajo sus efectos, lo subjetivo desaparece ante la irrupción violenta de lo general-humano, de lo universal-natural. El grito de alegría extática y mística de Dionisos penetra y

4 El mito de Dionisos estaba asociado a las fuerzas de la naturaleza. Pero también estaba relacionado con el arte: se representaba como un dios loco que aporta con su exuberante poder la manía y la demencia irrumpiendo con su fuerza intensa e impredecible. Dionisos encarnaba la esencia del desorden. Una sucinta descripción de Dionisos nos la da Karl Kerényi (1988: 102): “Dionisos se presentaba a los griegos como el dios del vino, el dios del toro, el dios de las mujeres, del amor sexual, está íntimamente emparentado con el carácter de la mujer, se le vinculó con el sexo femenino, la fuente de todas las esperanzas sensuales y trascendentales, el centro de la existencia. Es el dios del éxtasis y del terror, de la ferocidad y de la liberación más dichosa, el dios furibundo cuya aparición lleva a los hombres al frenesí, un dios cuya esencia, modo de ser divino, la caracterización básica de su naturaleza era la locura. Una locura inherente al mundo en sí”. También resulta significativa la opinión de Walter Otto (2004: 44): “Dionisos es de modo principal el dios fragmentado, símbolo de renacimiento e inmortalidad, de la *dynamis*, el brotar continuo de la vida. Dionisos se nos presenta, así, de dos formas: como el que desaparece y retorna, el que muere y renace, la presencia y la ausencia del ahora y del entonces, que tiene en la máscara su signo más subyugador”.



► "The Orange Chorus". Fotografía: usuario Flickr FreeWine

fragmenta al individuo para llegar hasta las madres del ser en el fondo secreto de las cosas. El sentido vital de la embriaguez no es único, por el contrario, su significado abarca una polisemia más amplia: llenura, hartura, sobreabundancia, liberación del alma del confinamiento del cuerpo; su significado último apunta a una unión con la naturaleza, en donde el hombre es una totalidad. En las fiestas de Dionisos el hombre se reconciliaba con la naturaleza, estableciendo un pacto entre los hombres, tan trascendental cambio convirtió al hombre primero en artista, para luego transformarse a sí mismo en una obra de arte, sin apartarse, por ello, de la desesperanza y el sufrimiento humano.

Esta divinidad concedía a sus creyentes lo caótico del mundo y lo desmesurado de la vida, y desde el lado oscuro de la existencia, propiciaba el encuentro con el

Uno primordial a través del éxtasis de la embriaguez⁵. La naturaleza juega con el hombre expresándose a través de un estado "fisiológico" y psicológico o mejor existencial. Con la euforia se alteran los sentidos y en el afán de llegar a confundirse con el dios, en su entusiasmo los oferentes buscan la trasgresión, la desmesura, y la necesidad de lo ilimitado; el cuerpo se manifiesta sexualmente en una danza provocada. Esta vez la embriaguez no actúa como narcótico adormecedor, sino como la excitación pura de todas y cada una de las fuerzas y potencias corporales de cada miembro y músculo del ser humano, inducido por el fuego y el

⁵ En el NT la elección de la pareja Apolo-Dionisos es decisiva, pero si los contraponemos como opuestos podemos desorientarnos tal como lo afirma Colli: «En realidad una matriz común reúne a ambos dioses en el punto delfico; su reflejo humano es la "manía" que Nietzsche parece advertir solo en Dionisos, rebajada a "ebriedad", pero la manía es algo más que la "ebriedad", es la única aproximación auténtica a la divinidad, cuando el hombre anula su propia individuación. Sobre esa trama religiosa, sobre el simbolismo y su aparente jerarquía nos introduce Platón en *El Fedro*, con su discurso sobre la locura. "Mántica" proviene de locura o de manía, por esencia el arte de la adivinación o sea que el culto a Apolo descende de la locura. A esta manía apolínea va estrechamente ligada y a veces subordinada la embriaguez dionisiaca de la orgía. (Cfr. COLLI, 1978: 52).

entusiasmo orgiástico del instinto, en el ritual de la orgía se llega al éxtasis que luego ha de diluirse con la náusea del día.⁶

No resulta, pues, extraño afirmar que, antes de la embriaguez que excita al ser humano, no existía ningún arte. Es más, para que haya un hacer y un contemplar estético es indispensable, como condición previa, la embriaguez dionisiaca, la cual nos coloca cara a cara ante la totalidad del mundo. No es vano recordar al respecto el *Crepúsculo de los ídolos*.

“Todas las especies de embriaguez por distintos que sean los condicionamientos tienen la fuerza de lograr esto, sobre todo la embriaguez sexual, la forma más antigua y originaria de embriaguez. Así mismo la embriaguez de que van seguidos todos los apetitos grandes, todos los afectos fuertes; la embriaguez de la fiesta, de la rivalidad, de la pieza de virtuosismo, de la victoria, de todo movimiento extremado; la embriaguez de la crueldad; la embriaguez de la destrucción; la embriaguez debida a ciertos influjos meteorológicos, o la debida al influjo de los narcóticos, y por fin, la embriaguez de la voluntad, la embriaguez de una voluntad sobrecargada. Lo esencial en la embriaguez es el sentimiento de plenitud, de intensificación de las fuerzas” (Nietzsche, 1993: 90).

La embriaguez es un medio por el cual el dios se apodera de los oferentes, comunicándoles sus más íntimos deseos, su locura inspiratoria en el delirio del éxtasis.

6 Como dice, Charles Baudelaire: “Hay que estar siempre ebrio, esa es la clave: es la única cuestión. Para no sentir el fardo horrible del tiempo, que destruye vuestros hombros y os inclina hacia el polvo, es forzoso que os embriaguéis sin tregua ¿Y de qué? De vino, de poesía o de virtud, de lo que queráis, pero embriagaos”. La embriaguez es la que produce el éxtasis o es el éxtasis el que produce la embriaguez, ese estar fuera de sí, en trance, alienado, como si la mente hubiese salido del cuerpo, en éxtasis, se va entrando en un estado de conciencia, insensible a estímulos externos; a veces, se pueden eliminar sensaciones corporales, como el dolor; el momento principal de la vivencia está en el terreno de lo psíquico (visiones audiciones); en ocasiones, estas vivencias psíquicas profundas se escapan al control normal del yo consciente. Así pues, existen distintos tipos de éxtasis, este es el motor de la danza, como las ménades del culto a Dionisos, se inicia con una fase de sensibilización en las que reinan la tranquilidad y el recogimiento, seguido de un movimiento que suele comenzar muy lentamente hasta desembocar en un apogeo que representa el estado extático. Aquí el éxtasis es provocado. Existe un éxtasis inmóvil, que suele ser repentino e inesperado, provocado tras largo período de meditación. Hay también un éxtasis llamado tóxico, por ser producido de forma artificial por drogas alucinógenas, mezcalina, heroína, LSD, cocaína o plantas, cáñamo, lianas, flores, etc.

Bajo su hechizo e influjo divino los danzantes son contagiados por el poder hipnótico de la música, animados por el dios que danza. Pero la embriaguez dionisiaca no los aparta de la realidad, como el sueño, sino que más bien los invita a recorrer lo profundo del ser mediante sensaciones físicas inmediatas que son su más real experiencia, pues estas acrecientan los sentimientos de fuerza y de plenitud al diluirse en el todo. Al producirse esa comunión con el núcleo del ser mismo de la realidad, la embriaguez despoja al hombre del *principio de individuación*. Así que, al desaparecer todas las barreras, el hombre se abandona y fusiona con el océano infinito y cósmico, el Uno primordial⁷. Cuando el artista dionisiaco se identifica con este principio se olvida toda noción de identidad, de lo que separa, delimita e individualiza, ahora se sumerge en una manía extática⁸, como en un encantamiento ritual, un individuo que se libera de los impedimentos complementándose con la totalidad. Ha llegado el momento de la liberación en donde el artista se convierte en una obra de arte.

“bajo la magia de lo dionisiaco no solo se renueva la alianza entre los seres humanos: también la naturaleza enajenada, hostil o subyugada celebra la fiesta de reconciliación con su hijo perdido, el hombre... Ahora el esclavo es hombre libre, ahora quedan rotas todas las rígidas, hostiles delimitaciones que la necesidad, la arbitrariedad o la “moda insolente” han establecido entre los hombres... Cantando y bailando manifiéstase el ser humano como miembro de la comunidad superior: ha desaprendido a andar y a hablar y está en camino de echar a volar por los aires bailando” (Nietzsche, 2000a: 46).

7 “Das Ur-Eine”. En alemán, palabra tomada por Nietzsche del léxico de Schopenhauer y que se traduce como el Uno Primordial.

8 A este respecto recordemos la alusión que hace Platón sobre las clases de manías: “en cuanto a la locura divina la hemos dividido en cuatro partes refiriéndolas a cuatro dioses. La mántica (igual a adivinación), la atribuimos a inspiración de Apolo; la iniciática a inspiración de Dionisos; la poética a inspiración de las musas, y la cuarta a inspiración de Afrodita y Eros. Platón, *Fedro*. 265A. Tal como lo afirma Cacciari (1994:28): “por cierto, hay dos tipos de delirio: uno causado por las enfermedades humanas y otro inspirado por los dioses (idem. 245B); tal es el delirio de la profetisa, habitada por el dios, la exaltación del coro dionisiaco, la exaltación que produce el Eros, “el gran demonio”, y por último, aquella cuyas autoras son las musas”. Según Giorgio Colli, la razón procede del éxtasis: “el hombre ‘mántico’, el adivinador, carente de conciencia y poseído por un dios, aquél que en su locura apolínea no es capaz de juzgar sus visiones y sus palabras y el ‘profeta’, el intérprete de los enigmas divinos, que da un significado a los oráculos y a las imágenes. Con la esfera del enigma, con la fórmula de Apolo que se dirige al intelecto se cierra un símbolo unificador, la locura, y al mismo tiempo se abre a la interpretación el *logos*. (Colli, 1978: 30).

Bajo los efectos de la embriaguez, todos los obstáculos interpuestos por la realidad son franqueados por el individuo que olvida su ser para convertirse al mismo tiempo en todos los hombres. En este punto el placer y el hastío se manifiestan mediante una tensión entre la revelación placentera y la conciencia del dolor de la existencia. Rotas las barreras y los límites del ser, el placer de la embriaguez como experiencia individual y la conciencia del dolor de la existencia se revelan como conocimiento secreto de la vida, de que todo individuo ha de perecer, de que todo es efímero y pasajero, y la muerte siempre es inminente, fatal e intransferible. Entonces ya no entonan un canto optimista de la vida. Ahora se comprende porque la esencia del artista dionisiaco es el pesimismo impregnado de placer. Tal como lo asumían los griegos, conocedores del dolor de la existencia, “como la embriaguez del sufrimiento que conoce el terrible instinto de existir y, a la vez, la incesante muerte de todo lo que comienza a existir” (VDM en Nietzsche, 2000a: 254).

Con lo dionisiaco la naturaleza alcanza su júbilo artístico, el poder artístico de la naturaleza se revela al artista como una fuerza creadora la naturaleza se apodera del individuo y se sirve de él como instrumento de su expresión creativa. Su potencia está en la máscara que lo ha de transformar reconciliándolo con la naturaleza hostil, tal como se expresa en la *Visión dionisiaca del mundo*:

“El ser humano no es ya un artista, se ha convertido en una obra de arte, camina tan extático y erguido como en sueños veía caminar a los dioses. La potencia artística de la naturaleza, no ya la de un ser humano individual, es la que aquí se revela: un barro más noble, un mármol más precioso son aquí amasados y tallados: el ser humano. Este ser humano configurado por el artista Dionisos mantiene con la naturaleza la misma relación que la estatua mantiene con el artista apolíneo” (VDM en Nietzsche, 2000a: 254).

Se puede comprender porque es el juego de la naturaleza con el ser humano, pues en tal acto creador del artista dionisiaco se nos aparece como el juego con la embriaguez. Ahora bien, hasta aquí no hemos visto más que diferencias y distinciones: por un lado, el presupuesto estético apolíneo; por el otro, la extraordinaria relevancia de Dionisos, pero es su enlace lo que dio vida a la tragedia.

Tensión y conciliación

Prosiguiendo con nuestro asunto, acerca del contraste que separa y la antinomia que une en un instante efímero esta dualidad. Ahora todo está en tensión, la imagen y el símbolo.

Estos dos impulsos artísticos brotan de la naturaleza como fuerzas vivientes dignas de ser imitadas por el hombre. En una fusión fisiológica de arte, naturaleza y vida definida por la dualidad de los sexos, entre los cuales la lucha constante y la reconciliación se efectúan periódicamente. El escenario es el siguiente: con Apolo se presenta miméticamente el mundo como conciencia de las formas del tiempo y del espacio, el mundo sujeto al *principium individuationis*, que establece el límite de las cosas, las cuales se relacionan de un modo causal, del mismo modo que están tratando de enlazarse a la forma de la forma, intento experimentado como belleza. El artista apolíneo se deleita en el mundo de formas, ya sean estas bellas o no. Solo ve lo verosímil como si fuera un espejo, busca la perfección mediante la representación. Al fondo se percibe un leve movimiento; algo detrás del velo, encubierto tras la máscara que aleja y esconde, pronto aparecerá en escena el espíritu dionisiaco. Sabemos que la condición apolínea primordial es la distancia, que Apolo rechaza lo íntimo, la esencia de las cosas; conoce que lo profundo quiebra las ilusiones de la vida. “Es el genio transfigurador del *principium individuationis*, único principio por el cual puede alcanzarse la verdad, la redención en la apariencia: mientras que en el místico grito jubiloso de Dionisos, queda roto el sortilegio de la individuación y abierto el camino hacia las madres del ser⁹, hacia el núcleo íntimo de las cosas” (Nietzsche, 2000a: 139).

Admiramos del pueblo griego que a pesar de esa apariencia deslumbrante y seductora, reflejo iluminado de su espíritu, siempre tuvieron presente que detrás de ese mundo armónico resonaba el dolor de la existencia; percibían que lo apolíneo no podía atenuar o reprimir el ímpetu y la fogosidad dionisiaca que había penetrado en la Grecia con la voluptuosidad y el desenfreno propios de su rango. Hubo un momento en que los griegos cedieron a la atracción por el entusiasmo y fue allí en aquel conato de encuentro donde nació el canto, danza ritual de Dionisos: el ditirambo. Pero este impulso solo pudo ser contenido merced a *Apolo el resplandeciente*, el dios

⁹ Die Mütter des Seins: Wahn, Wille, Wehe. En los trabajos preparatorios Nietzsche calificó a estas tres entidades: Ilusión, Voluntad, y Dolor como el fondo íntimo de las cosas: las Madres del Ser.

de la luz y símbolo de la bella apariencia, de las formas ideales y del sueño plástico. Desde entonces, el dios fue acogido en el mundo de la bella apariencia, provocando el cambio que se infiltró en todas partes, y sobre todo en el arte. Esta coalición será el punto culminante del mundo griego, un instante en el que calmaron sus ímpetus, dejando aparte, por un momento al menos, la disputa por el poder. Si Apolo era originalmente el dios del arte, fue su poder el que moderó a Dionisos, dando lugar a esta alianza fraterna: por eso ambos salieron vencedores. Este momento clave es identificable en el período pre-pitagórico de la música, en el instante en que el *γενοῦς διθυραμβικόν* (género ditirámico) se convirtió, al mismo tiempo, en *ἡσυχαστικόν* (hesicástico). El coro de enajenados por la embriaguez y la risa actuando a modo de narcóticos están poseídos por la visión del dios, que se expresa con ayuda simbólica de la danza, luego del sonido y la palabra. Este es el prelude de una mutua retransmisión de sus influjos míticos. Cuanto más vigoroso crecía el espíritu artístico apolíneo, del mismo modo se desarrollaba Dionisos. Fue así como en la tragedia la embriaguez del sufrimiento y el bello sueño congregaron sus mundos: de un lado, el poder dionisíaco les enseñó el dolor de la existencia y la incesante muerte de todo cuanto comienza a existir y, del otro lado, el influjo apolíneo los identificó con la belleza y la apariencia. Por una parte, Apolo los vincula con la visión plena de la belleza, mientras Dionisos los guía a través de los enigmas y horrores del mundo expresando con la danza y con la música trágica la impresión más íntima de la naturaleza, el hecho de que la voluntad confabula en y por encima de todas las apariencias.

Para la aparición de la tragedia resulta imprescindible dicho antagonismo, reconciliación de los dos opuestos porque se establece el equilibrio entre la medida y la desmedida. Definitivamente, Dionisos pertenece a Apolo y viceversa: “Apolo no podía vivir sin Dionisos” (Nietzsche, 2000a: 61) o, como se menciona a menudo, “Dionisos habla el lenguaje de Apolo, pero al final Apolo habla el lenguaje de Dionisos” (Nietzsche, 2000a: 182). Tal relación se alcanza cuando se encuentran:

“Con sus dos divinidades artísticas, Apolo y Dionisos, se enlaza nuestro conocimiento de que en el mundo griego subsiste una antítesis enorme, en cuanto origen y metas, entre el arte del escultor, arte apolíneo, y el arte no escultórico de la música, que es el arte de Dionisos: esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez

más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual solo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que finalmente por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisíaca y apolínea de la tragedia ática” (Nietzsche, 2000a: 51).

Del tipo de antítesis que representan, y a las que se refiere como interacción dialéctica, se desprende un “repugnante olor hegeliano” (Nietzsche, 2000b: 68), frase extirpada de su despiadada autocrítica *Ecce Homo*. Para aclarar dicha opinión es preciso enfatizar que Nietzsche no deriva las artes de un principio único y que uno y otro son para él, “los representantes vivientes e intuitivos de dos mundos artísticos dispares en su esencia más honda y en sus metas más altas” (Nietzsche, 2000a: 139).

Genealógicamente estos dioses son distintos, al encontrarse y marchar ahora juntos. Como dos caras de la misma moneda, estas fuerzas artísticas fundamentales dan origen a la tragedia, no son opuestas en términos absolutos y se conjugan en un antagonismo y complementariedad constantes. Esto se puede evidenciar en los dramas trágicos, los cuales se mantuvieron invariables en cuanto a su patetismo y sus saludables efectos. Apolo y Dionisos se dan a veces a la oposición y otras a la reconciliación. En una síntesis se resuelve la contradicción. Walter Kaufman (1974: 127-132, 391-411) afirma que “la tesis es lo apolíneo, la antítesis es lo dionisíaco, mientras la síntesis es lo trágico”. La oposición se resuelve al engendrarse la tragedia como máxima expresión de la obra de arte, una dualidad dinámica en permanente cambio desde lo apolíneo a lo dionisíaco y viceversa, como lo es la tragedia que a pesar de tener apariencia apolínea, deja traslucir en ella el espíritu dionisíaco.

Por otro lado está la opinión de Gilles Deleuze, quien asume una mirada negativa de lo trágico, de la contradicción del sufrimiento de la vida, de lo finito e infinito en la propia vida, en su ser original. “La tragedia es esta reconciliación, esta admirable y precaria alianza dominada por Dionisos porque, en la tragedia, Dionisos es el fondo de lo trágico” (Deleuze, 1986: 17). Según su punto de vista, tal oposición no debe entenderse como una contradicción entre dos ideas que podrían ser resueltas en una tercera, sino más bien:

“Como dos modos antitéticos de resolverla: Apolo mediatamente en la contemplación de la imagen



➤ "Cuatro musas: Euterpe, Polimnia, Clio, Melpómene". Fotografía: usuario Flickr Sebastià Giralt



plástica; Dionisos, inmediatamente, en la reproducción, en el símbolo musical de la voluntad” (Deleuze, 1986: 21).

Lo que acontece es que en la tragedia se representa una dualidad dinámica. Los dos instintos siempre conservan su carácter contrario en el fluir eterno y solo llegan a fundirse en el instante mismo del nacimiento, tal como es presentado por Nietzsche, quien propone y resuelve la oposición dialéctica de estos instintos contrarios, no con el mismo método que tenían los románticos¹⁰ y los

10 El arte que Nietzsche tiene ante su vista es el de la época romántica. Aunque esta afirmación da para ser tratada de una manera más profunda y no es objeto del presente trabajo, en términos generales, se podría considerar al movimiento Romántico como una tendencia cultural y artística que se inicia con Goethe, Beethoven, Delacroix, y termina con Proust, Wagner, Bizet, Constable y Turner. El romanticismo significaba la liberación del espíritu mediante una imaginada transcendencia de las limitaciones de la realidad. El corazón del romanticismo podría ser un dios, el arte o el alma nacional. *Grosso modo*, el romanticismo se caracteriza fundamentalmente por esta temática definida y el modo específico de tratarla, temática que refleja por su parte los conflictos sociales que surgen en la época de la toma del poder político por la burguesía. Pero ¿en qué consiste tal temática y cuál es el modo de examinarla? El eje del romanticismo es el desgarramiento entre la vida y la conciencia del hombre. Este podría bifurcarse en dos asuntos: el tema de la pérdida de la unidad del hombre con la naturaleza y el tema de la pérdida de la unidad del hombre con la sociedad. El primer tema, a su vez, aparece como el tema de la duplicación, como el tema de la escisión y de la aparición del otro, y del doble de uno mismo. La coexistencia de un yo que vive y sueña y de otro yo que asiste como un espectador al espectáculo de la vida como un sueño. Es el tema que podríamos ubicar bajo el aspecto de una dualidad entre una vida instintiva y una vida racional. El tema que escinde al sueño de la vigilia es el tema del hombre que no se reconoce como él mismo cuando sueña. El sueño disuelve el mundo objetivo y unívoco. El tema que consta de la imposibilidad de recuperar la infancia; es la nostalgia insuperable de la edad perdida como añoranza del pasado personal y como un deseo por el retorno a la infancia dorada de la humanidad, en que la antigüedad clásica aparece como un período primitivo de la cultura humana, inaccesible y desaparecido para siempre. Michel Foucault caracteriza este historicismo romántico de finales del siglo XIX como “alojado dentro de la distancia entre historias particulares y la historia universal, entre eventos singulares y el origen de todas las cosas, entre evolución y la primera división en la fuente, entre olvido y retorno” (Foucault, 1966: 231). El segundo tema es el desgarramiento del hombre frente a los otros; del mismo modo que el hombre se hallaba contrapuesto con el otro interior, ahora se enfrenta al otro de la exterioridad. Es la incertidumbre frente a la multitud amenazante donde el individuo pierde su ser individual, donde ya no se reconoce. Indudablemente, tal como afirma Fubini, Nietzsche fue la conciencia que más lúcida y críticamente captó todas las fracturas internas que se originaron en el mundo romántico y que coadyuvaban a que este entrara en crisis, tanto en el plano musical como en el artístico (FUBINI, 2005: 315-320). Acerca del romanticismo en la obra de Nietzsche es oportuno remitirse al capítulo 5 de *Genesis and Geonology in Nietzsche's The Birth of Tragedy – Critical Assessments* de Daniel Conway.

naturalistas de la época que utilizaban en sus argumentaciones el concepto de una idea del ser basada en la polaridad, la cual presupone una ley universal regida por la duplicidad. La naturaleza se desarrolla y cambia como un conflicto entre fuerzas positivas y negativas. Por el contrario, Nietzsche resuelve el problema metafísico de la unidad en la dualidad, considerando que la tragedia es el lugar simbólico del enfrentamiento eterno entre Apolo y Dionisos, al sintetizar la contradicción de los impulsos en una totalidad simbólica. La obstinada competencia se resuelve desde la perspectiva dionisiaca pero se mantiene la idea de una estrecha unión a pesar de sus diferencias; lo dionisiaco necesita de lo apolíneo como un elemento que lo compensa y lo regula porque “están constreñidos a desarrollar sus fuerzas en una rigurosa proporción recíproca según la ley de la eterna justicia” (Nietzsche 2000a: 202). La tragedia es apolínea y dionisiaca, el mito trágico es apolíneo y dionisiaco, incluso el espíritu de la música es apolíneo y dionisiaco. Con la aparición del coro, con mayor participación de los actores, causas de la decadencia de la tragedia griega desde Sófocles; con la composición de música y palabra y, por fin, con el diálogo Sócrates-Eurípides que, sin duda, tendría un carácter dual. Esta es la génesis del arte: dos adversarios se reconcilian provocando un cambio en la tragedia y, aunque cada uno mantiene su propia dirección, ambas fuerzas liberan al individuo en la totalidad, en un mundo de autocreación.

Referencias

- Baudelaire, Charles (1994). *Poemas en prosa*. (Traducción y Prólogo de Álvaro Rodríguez Torres). Bogotá: El Áncora Editores.
- Cacciari, Massimo (1994). *Desde Nietzsche, tiempo, arte, política*. Ed. Buenos Aires: Biblos.
- Colli, Giorgio (1978). *Después de Nietzsche*. Barcelona: Anagrama.
- Conway, Daniel. *Genesis and Genealogy in Nietzsche's the Birth of Tragedy: Critical Assessments*. Londres: Routledge.
- Deleuze, Gilles (1986). *Nietzsche y la filosofía*. Barcelona: Anagrama.
- Fink, Eugene (1966). *Filosofía de Nietzsche*. (trad. Andrés Sánchez Pascual). Madrid: Alianza.

Foucault, Michel (1966). *Les mots et les choses*. París: Ed. Gallimard.

Fubini, Enrico (2005). *Estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.

Kaufman Walter (1974). *Nietzsche, Philosopher, Pshycologist, Antichrist*. Princeton University Press.

Kerenyi, Karl (1988). *Dionisos. Raíz de la vida indestructible*. Traducción Adan Kovacksis. Barcelona: Herder,.

Lucrecio. *De rerum natura. Sobre la naturaleza de las cosas*. Madrid: Aguilar.

Nietzsche, Friedrich (1993). *El crepúsculo de los ídolos, Incursiones de un intempestivo*. Madrid: Alianza.

_____ (2000a). *El nacimiento de la tragedia*. Madrid: Alianza.

_____ (2000b). *Ecce Homo*. Madrid: Alianza.

Platón. *Fedro* (2002). Madrid: Editorial Technos.

Schopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Porrúa.

Walter, Otto (2004). *Dioniso. Mito y culto*. Madrid: Editorial Siruela.